Marta Rusek

W poszukiwaniu baśni o współczesności — *Wroniec* Jacka Dukaja i *Jak zostałam wiedźmą* Doroty Masłowskiej

Świat zaszedł parą i rozemglił się przyjemnie, bajkowo.
J. Dukaj: *Wroniec*

W słynnym cyklu powieściowym — do którego aluzję stanowi tytuł niniejszego artykułu — Marcel Proust skupił swoją uwagę na fenomenie przeszłości i próbie jej odszukania. Pisząc o tym dziele, Jan Błoński zauważał, że działanie to można rozumieć jako proces odzyskiwania minionego czasu oraz jego utrwalania w teraźniejszości sztuki[1]. Poszukiwanie zaproponowane w tym artykule ma nieco inny charakter, choć również związane jest z czasem. Interesuje mnie bowiem — niejako wbrew gatunkowej konwencji — zjawisko uobecniania się teraźniejszości we współczesnych baśniowych narracjach. W działaniu tym kieruję się sugestią Wolfganga Isera, który w tekście zatytułowanym *Zmienne funkcje literatury* pisał: „Każda rzeczywistość musi z konieczności wytwarzać swoją nierzeczywistość"[2]. A zatem pytanie, jakie staje przed nami, brzmi: co baśniowa nierzeczywistość utworów mówi o rzeczywistości, która je wytworzyła?. Przy czym od razu dodam, chodzi mi nie tyle o elementy, akcesoria naszego świata, ile o jego specyfikę, o wynikającą

[1] Zob. J. Błoński: *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Kraków 1985, s. 128—132.

[2] W. Iser: *Zmienne funkcje literatury*. Przeł. A. Sierszulska. W: *Odkrywanie modernizmu*. Red. R. Nycz. Kraków 2004, s. 367.

z tych tekstów interpretację współczesności, a może trafniej — o baśniową relację o współczesności[3].

Świat każdej baśni, a zarazem przestrzeń czytelniczych oczekiwań otwierają na ogół stałe formuły. Do tej tradycji nawiązują zarówno Jacek Dukaj we *Wrońcu* (2009), jak i Dorota Masłowska w *Jak zostałam wiedźmą...* (2014), autorzy tekstów, które są przedmiotem prowadzonego tutaj namysłu. W utworze Dukaja czytamy: *Posłuchajcie, to nie zdarzyło się naprawdę*, Masłowska z kolei pisze: *Posłuchajcie, moje dzieci, tej długiej opowieści o... o wielu różnych rzeczach. Trudno do końca określić jakich*[4]. *Te inicjujące narrację stwierdzenia nie są „niewinne" ani przeźroczyste*[5], oba zapisy łączy dialektyczna gra z konwencją. Autorzy wykorzystują zwrot kliszę, rozpoczynający wiele baśniowych opowieści, ale też prawie natychmiast go przekształcają. U podstaw odwołania do tradycji oralnej, wpisanej w przeszłość gatunku, leży sytuacja intymnego kontaktu słuchacza i opowiadającego, zjednoczonych brzmieniem głosu. Wydaje się zatem, że — jakby na przekór współczesności, wciąż poszerzającej spektrum multimedialnego przekazu — dla obojga pisarzy najważniejszy jest indywidualny głos bajarza, który sobą, swoją podmiotowością poświadcza opowieść. Temu głosowi ma zaufać słuchacz. Te zapowiedzi wszakże, podobnie jak w wielu baśniach z XIX i XX wieku, odnoszą się do wyobrażonej sytuacji, ponieważ narracja zapośredniczona jest przez medium druku, a zatem opowiadający zniknął za zapisanym słowem — „mówi tekst" i baśniowa konwencja. Na dodatek, gdy przyglądniemy się warstwie ilustracyjnej obu książek (*Wrońca* ilustrował Jakub Jabłoński, a *Jak zostać wiedźmą* opatrzyła ilustracjami Marianna Sztyma), zobaczymy, że wbrew prostodusznie odebranej zachęcie do słuchania utwór przeznaczony jest do czytania i oglądania, bo narrację niemal na równych prawach buduje i werbalny, i ikoniczny przekaz. Rzetelność informacyjna każe tu także odnotować, że w materiałach promocyjnych na stronach wydawnictwa znajdują się nagrania Doroty Masłowskiej, która czyta fragmenty swej książki, a *Wroniec* wydany jest także jako *audiobook*. Oba utwory istnieją w silnie zmediatyzowanej rzeczywistości, co więcej — tematyzują ten fakt, pokazując złożoność współczesnego przekazu, jego wielowariantowość.

---

[3] Nie zajmuję się tu cechami gatunkowymi baśni i nie przywołuję bardzo bogatej bibliografii przedmiotu. Na temat współczesnych przemian baśniowej konwencji pisała ostatnio W. Kostecka: *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*. Warszawa 2014.

[4] J. Dukaj: *Wroniec*. Kraków 2009, s. 7; D. Masłowska: *Jak zostałam wiedźmą. Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dla dzieci*. Kraków 2014, s. 7.

[5] O docenienie roli początkowych fragmentów tekstów literackich i ich uważną lekturę z dużym zaangażowaniem upomniał się ostatnio w swoim poradniku-instruktażu T. Eagleton: *Jak czytać literaturę*. Przeł. A. Kunicka. Warszawa 2014, s. 66—67.

Ważniejszy jednak niż pierwszy gest przekształcenia tradycji oralnej, wciąż silnie obecnej w baśniowej konwencji, jest gest kolejny. W początkowej formule Dukaj, słynący z językowej wyobraźni i słowotwórczego talentu, którym dał wyraz także we *Wrońcu*, gra z naszym językowym przyzwyczajeniem. Zdanie: *Posłuchajcie, to nie zdarzyło się naprawdę*, budzi czujność, zresztą nie tylko lingwistyczną. Nałożyły się w nim na siebie: oswojona i często w celach perswazyjnych stosowana fraza: *To zdarzyło się naprawdę*, oraz sformułowania o odwrotnym znaczeniu, choć o tej samej funkcji: *To naprawdę się nie zdarzyło, nie miało miejsca, nie stało się*. Inwersyjny szyk, wyakcentowanie partykuły *nie* „ciągną" czytelnika w pułapkę realizmu i fantastyki, prawdy i zmyślenia, prawdopodobieństwa i jego braku, rodzą konfuzję. Co jest tym bardziej znaczące, że przecież *Wroniec* — jak podawały materiały reklamowe i podkreślali pierwsi recenzenci — był zapowiadany jako baśń, wprawdzie fantasmagoryczna, ale jednak opowiadająca o stanie wojennym, a nawet zakorzeniona w dziecięcych lękach i emocjach autora[6]: „Przedziwna to bajka magiczna o nocy grudniowej. Pełna okrucieństwa i przemocy. (...) autor *Lodu* próbuje uporządkować przeróżne ikony i symbole przeszłości (...). Pragnie zapanować nad tym, co niepojęte. Nie dla niego dziś, lecz dla niego w czasach, kiedy był przedszkolakiem" — pisał Dariusz Nowacki, zaznaczając, że nie jest to jedyna i dominująca interpretacja[7], natomiast Artur Madaliński zauważał: „Takiego tekstu prozatorskiego o stanie wojennym — wydarzeniu dla rodzimej pamięci zbiorowej absolutnie kluczowym — jeszcze nie było. Jacek Dukaj napisał powieść idącą całkowicie w poprzek dotychczasowych narracji na temat grudniowej traumy Polaków"[8].

Inicjalna sugestia: *To nie zdarzyło się naprawdę*, kwestionująca historyczne zakotwiczenie opisywanych wypadków, odwraca formuły klasycznej baśni, w której pojawiają się gesty fałszywego potwierdzania wiarygodności przedstawianych wypadków. Jednak już następny akapit wprowadza ambiwalencję, jak w każdej dobrej baśni, pada w nim charakterystyczna fraza: *Dawno, dawno temu był sobie chłopiec o imieniu Adaś*. I chociaż kolejne fragmenty przynoszą obraz, który łatwo osadzić w realiach XX wieku: rzecz dzieje się w dużym fabrycznym mieście, nad którym niebo zasnuwa gęsty dym, rodzina Adasia mieszka w bloku, mama i tata są urzędnikami, to przecież następne strony potwierdzają zapowiedzianą na początku archaiczność miejsca i czasu wydarzeń. Zacytujmy:

---

[6] Dukaj urodził się w 1974 roku, a Masłowska — w 1983 roku.

[7] D. Nowacki: *Baśń o stanie wojennym*. http://wyborcza.pl/1,123708,7213988.html (data dostępu 10.11.2014).

[8] A. Madaliński: *Jacek Dukaj, „Wroniec"*. http://www.dwutygodnik.com/artykul/611-jacek-dukaj-wroniec.html (data dostępu 10.11.2014).

W tamtych czasach nie było komputerów. Nie było Internetu. Nie było też żadnych gier elektronicznych. Czarno-białe telewizory pokazywały dwa programy. Gadali w nich o nudnych sprawach brzydcy panowie. W kinach nie wyświetlano amerykańskich filmów. I nie było muzyki do słuchania z iPodów i komórek. Nie było komórek. W domu Adasia w ogóle nie było telefonu[9].

To przesunięcie w nieokreśloną, niepojętą przeszłość wypadków i realiów sprzed tylko/aż około 30 lat od wydania *Wrońca* ma ważne konsekwencje. Przede wszystkim mityzuje nieodległą przecież historię, czasy, które dobrze pamięta jeszcze pokolenie dziadków. A jeśli mit potraktujemy jako archetypiczną opowieść, która określa zbiorowość, dając jej tożsamościowotwórczą podstawę, to okaże się, że zabieg „postarzenia historycznego świata" przyczynia się do zmieniania pamięci zbiorowej: ukazywania stosunkowo niedawnej przeszłości jako praprzeszłości teraźniejszości. Dzięki tej grze z czasem i pamięcią opowieść rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: baśniowej fabuły i dyskursu o historii. To ważny trop interpretacyjny, pokazujący, że utwór jest jednocześnie skierowany do dziecięcego i do dorosłego odbiorcy — ten pierwszy ma się poddać logice i estetyce baśni, ten drugi powinien również dekodować aluzje literackie i kulturowe, a przede wszystkim umieć rozpoznać niejednoznaczny przekaz płynący z zabiegu zarchaizowania i ubaśniowienia stanu wojennego. Taki właśnie odbiór poświadcza dyskusja krytyków o *Wrońcu*, która stała się debatą o pamięci zbiorowej, o polityce pamięci. Zainicjował ją zresztą sam Dukaj, formułując tezę: „(...) stan wojenny jako fakt kulturowy trzeba zrobić"[10].

Zabieg umitycznienia nieodległej przeszłości sprawia, że współczesność ukazana jest jako czas diametralnie różny od epoki sprzed cywilizacyjnego skoku, rewolucji informatycznej i wirtualnego świata. To rozpoznanie z kolei wydaje się ważne dla młodego odbiorcy, bo stawia przed nim problem identyfikacji z dziecięcym everymanem — Adasiem. Chłopcem, który doskonale realizuje opisany w klasycznej pracy Proppa

[9] J. Dukaj: *Wroniec...*, s. 8.

[10] Na słowa Dukaja wypowiedziane w wywiadzie opublikowanym w „Dużym Formacie" powoływali się liczni krytycy, analizując m.in. zagadnienie pamięci, stosunku do historii. Por. zwłaszcza: M. Kobielska: *„Stan wojenny trzeba zrobić" (Jacek Dukaj). Literatura jako przestrzeń polityk pamięci*. W: *Kultura po przejściach, osoby z przeszłością. Polski dyskurs postzależnościowy — konteksty i perspektywy badawcze*. Red. R. Nycz. Kraków 2011, s. 433—436; P. Streczewski: *Dukaj i krytycy robią stan wojenny. O „Wrońcu" i wokół „Wrońca"*. „Polisemia" 2010, nr 3. http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-3-2010-3/dukaj-i-krytycy-robia-stan-wojenny-o-wroncu-i-wokol-wronca (data dostępu 12.11.2014).

wzorzec bohatera poszukiwacza. Przebywa niemal wszystkie etapy jego wędrówki, poczynając od sytuacji wyjściowej: wyruszenia z panem Betonem na poszukiwanie porwanego przez Wrońca taty, przez: naruszenie zakazu, poddanie próbie, wejście w posiadanie magicznego środka, by w końcu samotnie zmierzyć się z uosabiającym totalne zło potworem — w utworze tę rolę odgrywa Wroniec[11]. Trzeba tu dodać, że tak ścisła przyległość do baśniowego wzorca wynika z autorskiego założenia. W jednym z wywiadów Dukaj stwierdził: „Pisanie »na odwrót«, dla samego efektu negacji archetypu nie ma sensu. (...) Więcej, często bywa oznaką ogólnej banalności; bardziej wymagające jest odświeżenie prawd tradycyjnych"[12]. W historii Adasia — do czego jeszcze nawiążę — pisarz z jednej strony przypomina stare prawdy, aktualizuje archetypiczne myślenie, z drugiej — wprowadzając archaizację świata, utrudnia, zwłaszcza młodym odbiorcom, utożsamienie z bohaterem i oświetla miejsca puste na aksjologicznej mapie współczesności.

Zatrzymajmy się teraz przy początku utworu Masłowskiej:

> *Posłuchajcie, moje dzieci, tej długiej opowieści o... o wielu różnych rzeczach. Trudno określić jakich. Są książki o smokach, o królewnach, kotach, ale to jest książka o... różnych kłopotach, w które pewien chłopiec popadł, co się raz wybrał do teatru...*[13].

W tym przypadku narrator jakby się zastanawiał, jakie retoryczne chwyty zastosować, by przyciągnąć uwagę odbiorcy, zareklamować swój produkt. To pierwszy znak naszych czasów. Drugi także wiąże się z wahaniem, tym razem nie odnosi się ono do retorycznej formy wypowiedzi, lecz ujawnia się w niemożności określenia jej przedmiotu. Jakby płynność nowoczesności, by użyć słynnej Baumanowskiej frazy, utrudniając nazwanie oraz wyraziste określenie spraw i problemów, przeszkadzała w ustaleniu ich rangi i wagi, skazywała na nienazwanie. Masłowska — odmiennie niż Dukaj — akcję swej opowieści wręcz manifestacyjnie osadza w naszym aktualnym „tu" i „teraz". Wyliczając elektroniczne gadżety, ulubione przekąski dzieci, ich zabawki, asortyment sklepów sieciowych *etc.*, bawi się elementami współczesnej kultury konsumpcyjnej, prowokuje jej karykaturalnym ujęciem w silnie zrytmizowanej narracji. Dzięki zabiegom nagromadzenia czy hiperbolizacji realistyczny obraz „fantastycznieje", a współczesność nabiera groteskowego wymiaru.

---

[11] Zob. W. Propp: *Morfologia bajki magicznej*. Przeł. P. Rojek. Kraków 2011, s. 27—62.

[12] K. Janowska: *Dukaj, czyli kto?*. „Przekrój" 2009, nr 46, s. 32—33.

[13] D. Masłowska: *Jak zostałam wiedźmą...*, s. 7.

Oba utwory skierowane są jednocześnie do dziecięcego i dorosłego odbiorcy. Ale strategia Masłowskiej jest inna — adresatów tekstu wyraźnie wskazuje już w tytule: *Jak zostać wiedźmą? Opowieść autobiograficzna dla dorosłych i dzieci*. Tego gatunkowego dopowiedzenia nie sposób traktować poważnie. Ironiczny wydźwięk nadaje mu marketingowa sugestia, że jest to jednocześnie książka należąca do nurtu intymistyki (tak chętnie obecnie czytanej), jak i będąca poradnikiem (to także bardzo poszukiwany typ wydawnictw), a zarazem tekst dla czytelników w każdym wieku. Tytuł z jednej strony demaskuje mechanizmy promocji literatury, z drugiej — podkreśla hybrydyczność tekstu, jego subwersywny charakter[14].

Wzgląd na podwójnego, zwłaszcza dorosłego, adresata powoduje, że obydwoje przywoływani tutaj pisarze świadomie i na szeroką skalę prowadzą, co też jest cechą współczesnej kultury, wielopoziomowe gry z konwencją, a budując narrację, uruchamiają sieć wielokierunkowych odniesień[15].

Autor *Wrońca* w swej opowieści aktywizuje archetypy (np. ojca), symbolikę kolorów (przede wszystkim szarości w opozycji do koloru), zwierząt (wszechobecne nocą kruki i puchacze), topos ukazujący opozycję wzroku i ślepoty. Operuje baśniowymi schematami (motyw poszukiwania, walka dobra ze złem, czarno-białe postacie) i typowymi elementami baśniowego świata, takimi jak: magiczne przedmioty — np. u-Lotka — mająca cechy latającego dywanu, czy potwory, których nazwy pisane są zawsze dużą literą. Dukaj ożywił, ale też zdemonizował świat rzeczy: takie nadzwyczajne cechy nadał Maszynie-Szarzynie, która wywabiała kolor z przechodniów, pozbawiając ich w ten sposób indywidualności i wtrącając w stan niby-życia. Wymyślił też Złomoty — mechaniczne smoki, a pisany również wielką literą Gaz nabrał w jego utworze cech Lewiatana, Suki zaś, które łapały i przewoziły ludzi, budziły lęk, bo to, co zwierzęce, łączyło się w nich z tym, co mechaniczne. Dzięki stopieniu tradycyjnych wyobrażeń z elementami nowoczesnej techniki baśniowa groza zyskała we *Wrońcu*

[14] W wywiadzie z Masłowską czytamy: „Miała być baśń, ostatecznie wplotło mi się dużo poważnych wątków. Lubię tworzyć rzeczy demokratyczne, które różni ludzie mogą zrozumieć na różnych poziomach. Przygotowując się do pisania, przeczytałam mnóstwo rozmaitych książek z dziecięcej półki. Dla mnie ciągle niezrównane są *Muminki* i saga *Pięcioro dzieci i coś* Edith Nesbit, przy której kilka razy poryczałam się ze śmiechu, mimo że to jest książka z początku XX w. W końcu postanowiłam, że chciałabym uzyskać coś pomiędzy baśniami Grimmów a *Toy Story*. Zupełnie oldskulowy tajemniczy klimat *Klechd sezamowych* zmiksować z animacjami Pixara. W *Jak zostałam wiedźmą* chciałam stworzyć świat podobny. Taki, który będzie mieszał konwencje, proporcje, stylistyki". K. Kubisiowska: *Jak Masłowska została wiedźmą*. „Gazeta Wyborcza" 2014, nr 92, s. 22. (Dodatek „Magazyn Świąteczny").

[15] O intertekstualności jako cesze współczesnej baśni por. W. Kostecka: *Baśń postmodernistyczna*..., s. 161—219.

współczesny wymiar. Okrucieństwo i mrok przedstawionego świata pisarz rozbijał i nieco obłaskawiał grą kliszami ze świata popkultury. Pierwsi recenzenci pisali o: literackiej zabawie, ćwiczeniu fantazji i stylu (Dariusz Nowacki), a także o wprowadzeniu dyskursu „o stanie wojennym w przestrzeń zabawy i artystycznego ekscesu" (Artur Madaliński)[16].

Tworząc swoją opowieść, Dukaj uwypuklił przyległość heterogenicznych elementów i stylów we współczesnej kulturze, pokazał też, jak teksty „mówią cudzym słowem". Liczba lekturowych konotacji, cytatów, literackich parafraz i aluzji sprawia, że *Wrońca* można czytać niemal jako literacki i kulturowy hipertekst. Dla przykładu wymienię tylko kilka najoczywistszych odniesień, np. do Cormaka McCarthy'ego i Lewisa Carrolla (w motcie), ale też do Edgara Allana Poego, Stanisława Lema, Tadeusza Konwickiego, Stanisława Barańczaka czy Stefana Żeromskiego. Błyskotliwa, pełna aluzji, cytatów, parafraz opowieść układa się przecież w spójną, zupełnie nową całość, zarazem jednak poświadczając, że w czasach, których symbolem może być kolaż i palimpsest, przeźroczysta narracja — także w baśni — jest anachroniczna.

Wydaje się, że w schemacie powieściowej fabuły można odczytać też dalekie echo baśni o Królowej Śniegu: wspólne — poza wieloma różnicami — jest porwanie, pełna trudów wędrówka dziecka do pałacu okrutnego władcy, odnalezienie poszukiwanych osób i ich zupełna obojętność, obcość. Tak jak Kaja odmienił kawałek rozbitego lustra, tak ojca Adama zniewoliło wbite w czoło pióro. Zamiast tworzyć — czytał księgi i to — *à rebour*: od końca do początku, od dołu ku górze, wymazując zarazem tekst, unicestwiając opowieść, historię. Ten trop łączy się w tekście Dukaja z niezwykle ważnym dla interpretacji całości motywem imienia, pisma, opowieści, księgi, a nawet zaklęcia. Pomińmy, z uwagi na ich liczbę, narzucające się kulturowe związki i odnieśmy się tylko do fabuły. Ojciec Adasia był pisarzem, którego teksty znajdowały silny społeczny rezonans, także chłopiec działał słowem. Jego pierwszym czynem było potwierdzenie swego znaczącego imienia. Wystukał je na maszynie ojca, kartka z napisem Adam wiele razy ratowała mu życie, była przepustką. Moc Adasia/Adama płynęła z opowiadanych przezeń baśni, które miały zdolność przywracania innym koloru, pomagały przetrwać. Dopiero w scenie konfrontacji z Wrońcem chłopiec rozpoznał kreacyjną, tożsamościowotwórczą, integrującą siłę słów i opowieści. Zrozumiał, czego bał się Wroniec, jakie niebezpieczeństwo stanowił dla niego twórca, który swoją twórczością kształtował widzenie świata. W podkreśleniu kreacyjnej roli

[16] Pierwsi recenzenci pisali: D. Nowicki: *Baśń o stanie wojennym...*; A. Madaliński: *Jacek Dukaj, „Wroniec"...*

opowieści pobrzmiewa echo współczesnych rozważań nad rolą narracji w życiu jednostki i zbiorowości.

W końcówce książki płaszczyzna realistyczna, fantastyczna, archetypiczna, a także odniesienia religijne mocno się z sobą splatają. By wybawić ojca, uratować mamę i siostrę, syn musi ponieść ofiarę — wyrzec się pisania, odrzucić pióro. Czyni to, wiedząc, że nie pokona zła, wcześniej bowiem poznał tajemnicę: w kosmicznej przestrzeni kołują miliony kruków. Unicestwienie Wrońca nie zmieni niczego, świat poddany jest sile zła. Wydaje się, że to najciemniejszy moment w i tak przecież okrutnej, pełnej przemocy baśni. A jednak nie. W finalnej scenie Dukaj odwraca symbolikę pelikana: Wroniec dziobem rozrywa swą pierś, a płynąca z niej krew-trucizna sprawia, że Adaś traci przytomność. Fantasmagoria się kończy, wyprawa nie ma happy endu. To znacząca zmiana baśniowego schematu, która niesie negatywne rozpoznanie, dotyczące nie tylko uprzedmiatawiających mechanizmów władzy, ale też dominacji zła.

Pesymistyczny wydźwięk utworu częściowo osłabia realistyczna końcówka. Wydarzenia nocy okazują się sennym koszmarem dziecka, mają jednak wpływ na rzeczywistość. Sen przyniósł Adamowi wiedzę o stosunkach rodzinnych, o zdradzie wujka. Tę przeczutą prawdę ujawnił w enigmatycznych słowach i rysunkach, co przyczyniło się do przyznania się winnego i doprowadziło do zgody między ojcem i jego bratem.

Zreasumujmy: we *Wrońcu* totalitarny koszmar nie skończył się, nawet w metafizycznej perspektywie triumfowało zło, a egzystencjalnemu zagubieniu człowieka, ontologicznej samotności zapobiec mogła jedynie postawa szlachetności etycznej, rozumianej jako męstwo i braterstwo, którą za starożytnymi można nazwać greckim terminem *arete*. To nią kierował się w swojej wyprawie Adam. *Arete* — jak podkreśla Jadwiga Wais w książce *Ścieżki baśni* — odgrywa niezastąpioną rolę „w odnalezieniu i budowaniu tożsamości człowieka"[17]. Wydaje się, że Dukaj podziela to twierdzenie, toteż kreuje bohatera, który odróżnia dobro od zła i staje po stronie dobra. W planie indywidualnej historii baśń potwierdza tradycyjny porządek, w planie życia zbiorowego nie niesie już tak jednoznacznych rozstrzygnięć: podziemne korytarze łączą siedzibę „pozycjonistów" z pałacem Wrońca, potwór nie zostaje pokonany. Alegoryczny wydźwięk tekstu ujawnia swą ambiwalencję.

Czas przejść ponownie do utworu Masłowskiej. Lektura jej książki nie od razu wyjaśnia postawioną w tytule zagadkę, choć sugestia jej rozwiązania już w nim tkwi. Zadanie to utrudniają: narracyjny dwugłos, bo odautorska opowieść przeplata się z monologami wiedźmy, a przede wszystkim nakładanie się sytuacji teatralnego spektaklu i snu. Sen miesza

[17] J. Wais: *Ścieżki baśni. Symboliczne wędrówki do wnętrza* duszy. Warszawa 2006, s. 45.

się z teatrem, a teatr ze snem — autorka swobodnie bawi się konwencjami i popkulturowymi znakami, odwraca je, odróżnia, ale i zaciera tropy interpretacji, wprowadza dygresje, skupia uwagę czytelnika na przygodach raz jednej, raz drugiej postaci. To sprawia, że odtworzenie nieskomplikowanej przecież fabuły, której głównym wątkiem, splatającym wszystkie motywy, jest wędrówka głodnej Wiedźmy na koniec świata i poszukiwanie dziecka na posiłek, może być kłopotliwe.

Rzecz jednak nie w fabule, choć ona oraz baśniowe postacie i magiczne przedmioty naprowadzają na trop baśni, która niemal prowokacyjnie — jakby na przekór regułom gatunku — rozgrywa się w wyraźnie wskazanym czasie i przynosi humorystyczny, a zarazem gorzki obraz pozabaśniowej rzeczywistości. Opowieść ukazuje w karykaturalnym, groteskowym przekształceniu konsumencki i komercyjny charakter naszej rzeczywistości, niejednokrotnie zresztą opisywany przez autorkę *Wojny polsko-ruskiej*, np. w *Pawiu królowej* czy dramacie *Między nami dobrze jest*. Ten aspekt akcentują czytelnicy, którzy dzielą się swoimi wrażeniami na różnych stronach internetowych — dodam, że dzieje się tak bez względu na to, czy utwór wzbudził ich aprobatę, czy też nie. Masłowska jednak nie poprzestaje na podjęciu publicystycznego tematu, idzie dalej. Przewijające się przez cały utwór hasło, motto życia jednej z kontrastowo zestawionych rodzin: „więcej, więcej, więcej", można interpretować jako odwrócenie faustycznego pragnienia: nie zatrzymanie chwili, lecz nieustanna pogoń za nowością staje się celem współczesnego człowieka, ona ma nieść szczęście, jest motorem dążeń. Zacytujmy słowa wiedźmy:

Nic nie widzą, nic nie czują, nic nie słyszą.
Telewizor wciąż włączony, nauczyciel rozeźlony,
niby tępym uczniom nad uchem wciąż huczy,
co muszą jeszcze kupić, kupić, kupić.

A nieraz się zdarzy, że jakiś młody wampir albo duszek
Dla żartu wyciągnie jednemu z drugim duszę przez uszy,
Zwinie w kulkę i dalejże nią o ścianę młócić. Zaraz mu się znudzi,
Duszę na drzewie powiesi albo komuś na linkę do prania podrzuci...[18].

Króciutki, humorystyczny, niemal przypadkowy *passus* o duszy wprowadza niespodziewanie ontologiczną problematykę i skłania do stawiania pytań o miejsce metafizyki (tak przecież ważnej w baśniowym porząd-

[18] D. Masłowska: *Jak zostałam wiedźmą...*, s. 13—15.

ku)[19] we współczesnej refleksji. Inne, również wywołujące rozbawienie, fragmenty pokazują, jak masowa kultura oraz globalizacyjne tendencje przyczyniają się do ujednolicania pragnień ludzi, ich zachowań i postaw.

Utwór wyrasta z popkultury, w jego tle są baśnie disneyowskie, które niosły uproszczony obraz świata, wpisywały się — jak pisze Anna Fornalczyk — w tradycję homogenicznej kultury, mieszczańskiego amerykańskiego społeczeństwa, posługiwały się stereotypem i ten stereotyp szerzyły. A będąc składową przemysłu rozrywkowego, szerzyły konsumeryzm[20]. *Jak zostać wiedźmą...* można nazwać tekstem postdisneyowskim, pisarka sięga do tej tradycji, ale ją przekształca. Operuje stereotypami, ale je zarazem dekonstruuje, podważając np. jednolitość rysunku postaci, także dziecięcych: nawet grzeczna dziewczynka ulega u niej pokusie, złym, dziwnym, niepokojącym myślom, i robi to, czego nie chce.

Przemysław Czapliński zaliczył utwory Masłowskiej do kanonu subwersywnego współczesnej polskiej literatury[21] — tę ocenę można rozciągnąć także na *Jak zostałam wiedźmą...* Subwersywne działania widać już na poziomie narracji, autorka zespoliła w niej różne style, sytuując swój między prozą i wierszem, a idiomatycznie przekształcając rozmaite wzorce (bajki i baśni), ustaliła własny, wewnętrzny rytm opowieści. Taka niejednorodność, a zarazem amalgamatyczność to także cecha współczesnego świata.

Pozostaje jeszcze odpowiedź na pytanie, kto stał się wiedźmą[22]. Słowo „autobiograficzna", potwierdzające autorską sygnaturę, sugerowałoby, że to sama pisarka, snując swą opowieść, stała się dzięki niej „tą, która wie" (by odwołać się do etymologii słowa *wiedźma*). Zdobyła w ten sposób metawiedzę o świecie, dzięki czemu wyraźniej dostrzega cechy naszej rzeczywistości, jej zagrożenia. Zawarta w utworze społeczna diagnoza przeznaczona jest dla dorosłych — tych, którzy wchodząc w życie zbiorowe i podejmując różne role, zatracili poczucie wartości swego istnienia. Dzieci otrzymują natomiast tradycyjny przekaz, nakierowany na rozróżnianie etycznych wartości: dobra i zła.

W obu omawianych utworach jednostkowy, egzystencjalny wymiar istnienia, tak ważny w baśni, dzięki odniesieniom do współczesności

---

[19] Por. R. Kubicki: *Ponowoczesna metafizyka baśni*. W: *Rozigrana córka mitu. Kulturowe konteksty baśni*. T. 1. Red. G. Leszczyński. Poznań 2005, s. 15—28.

[20] A. Fornalczyk: *Piękna czy bestia, czyli o disneizacji popularnej literatury dziecięcej*. W: *Mody w kulturze i literaturze popularnej*. Red. S. Buryła, L. Gąsowska, D. Ossowska. Kraków 2011, s. 309—329.

[21] P. Czapliński: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa 2009, s. 272—276.

[22] O znaczeniu i funkcjonowaniu motywu por. B. Niesporek-Szamburska: *Stereotyp czarownicy i jego modyfikowanie. Na przykładzie tekstów dla dzieci i wypowiedzi dziecięcych*. Katowice 2013.

określają — mocniej, niż to było w tradycji — także cechy życia zbiorowego. Zderzenie perspektywy jednostkowej i zbiorowej odsłania ważny rys współczesnego świata — brak przyległości między małymi (prywatnymi) a przekształcającymi się wielkimi (społecznymi) narracjami, które nie przynoszą kodów łączących zbiorowość ani nie ustanawiają wspólnego aksjologicznego horyzontu.

Marta Rusek

In search of the fairy tale about contemporary times — *Wroniec* by Jacek Dukaj and *How I became a Witch* by Dorota Masłowska

Summary

The article deals with the phenomenon of introducing present times in contemporary fairy tales. The problem is analysed through the example of two texts by well known and respected Polish writers: *Wroniec* by Jacek Dukaj and *How to become a Witch* by Dorota Masłowska. Although the presentation methods differ, both texts are connected by the play on fairy tale conventions, the skilful use of tradition codes, multiple intertextual references, and the target audience, including not only children, but also adult readers, which is even emphasised in the subtitle of Masłowska's text. The analysis and interpretation of the text lead to the conclusion that both subversive, and allegorical story discovers the crucial break in contemporary times: the lack of adherence between small (private) and big (social) narratives.

Марта Русек

В поисках сказки о современности — *Черный ворон* Яцека Дукая и *Как я стала ведьмой* Дороты Масловской

Резюме

Статья посвящена проявлению сегодняшней действительности в современных сказочных историях. Эта проблема рассматривается на примере двух произведений известных и высоко ценимых польских писателей: *Черного ворона* Яцека Дукая и *Как я стала ведьмой* Дороты Масловской. Несмотря на совершенно разный подход, их объединяет игра сказочными конвенциями, умелое использование кодов традиции, многочисленные интертекстуальные соотнесения, а также читательский круг, который охватывает не только детского, но и взрослого адресата, что Масловская отметила даже в подзаголовке своего текста. Анализ и интерпретация текстов приводит, в частности, к выводу, что как субверсивная (*Как я стала ведьмой*), так и аллегорическая (*Черный ворон*) история открывает главную надтреснутость современности: отсутствие точек соприкосновения между малыми (частными) и большими (общественными) наррациями.